

الحاوية المطبوعة والزخرفة الفخارية الموحدية والناصرية
في غرناطة في الفترة ما بين القرن الثاني عشر حتى
القرن الخامس عشر الميلاديين

الدكتور خالد غنيم

قسم الآثار - كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة دمشق،

الحخاية المطبوعة والنرخرفة الفخارية الموحدية والناصرية في غرناطة في الفترة ما بين القرن الثاني عشر حتى القرن الخامس عشر الميلاديين

مقدمة:

لقد شهد تاريخ الأندلس منذ الفتح الإسلامي لشبه الجزيرة الإيبيرية في العام ٩٢-١٣٨هـ / ٧١٠-٧٥٦م، وحتى خروج العرب المسلمين من غرناطة في العام ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م، شهد تتابع مراحل سياسية مختلفة، تركت لنا كل مرحلة من هذه المراحل آثارها الواضحة في ميدان الثقافة والفن، هذه الآثار التي لن تظهر إلا حينما يعترف سكانها وحكامها الأندلسيون بشخصيتهم الأندلسية الإسلامية المستقلة.

وهكذا فقد بدأت مع دخول عبد الرحمن بن معاوية قرطبة في العام ١٣٨هـ / ٧٥٦م مرحلة جديدة هي مرحلة الإمارة فالخلافة الأموية، التي تجلت أهم مظاهرها الثقافية والفنية الإسلامية الأولى في بناء المسجد الكبير ما بين ١٦٨-١٧٠هـ / ٧٨٤-٧٨٦م في العاصمة الأندلسية قرطبة. وفي العام ٣٠٠هـ / ٩١٢م قام عبد الرحمن الثالث بإعادة تجديد الخلافة، التي اعتبرت واحدة من الفترات الأكثر ازدهاراً في تاريخ الأندلس، خاصة في عهد هذا الخليفة وابنه الحكم الثاني، الذي قام بتوسيع المسجد الكبير من جديد مبرراً غني زخارفه الرائعة.

لم يتمتع الخلفاء اللاحقون بنفس شخصية أسلافهم، حيث أهملوا شؤون الحكم تاركين الطريق مفتوحاً أمام حجاب القصر من بني عامر للوصول إلى السلطة والتحكم بشؤون البلاد، وبرز من هؤلاء العامريين محمد بن أبي عامر المنصور وأبناؤه الذين خلفوه من بعده.

لقد أدى سقوط الخلافة الأموية في العام ٣٩٩ هـ / ١٠٠٨ م إلى تفتيت وحدة بلاد الأندلس وظهور العديد من الممالك المستقلة (ملوك الطوائف)، المتناحرة فيما بينها بشكل مستمر، وقد أسهمت لا مركزية السلطة في هذه الفترة في تطور الفنون في الأقاليم القديمة التي تحولت الآن إلى عواصم مهمة كطليطلة وإشبيلية وغرناطة وسرقسطة... وغيرها.

لم يدم هذا الأمر طويلاً، ففي أيار من العام ٤٨٧ هـ — / ١٠٨٥ م، حدثت المفاجأة وذلك بدخول ألفونسو السادس طليطلة وضمها إليه، وهي المرة الأولى التي يتجرأ فيها ملك نصراني على دخول وضم إقليم إسلامي كامل من بلاد الأندلس إلى مملكته، وأمام هذا التقدم المسيحي الخطير قام الملوك الأندلسيون بطلب يد المساعدة من السلطان المرابطي يوسف بن تاشفين، الذي أحرز انتصاراً كبيراً على هؤلاء المسيحيين في معركة الزلاقة في رجب من العام ٤٧٩ هـ / ٢٣ تشرين الأول ١٠٦٨، وبعد أربع سنوات، أي في العام ٤٨٣ هـ / ١٠٩٠ م عاد إلى شبه الجزيرة ليقيل كافة الأمراء الأندلسيين حيث اعتبرهم خونة لقضية الإسلام، وبدأ بعد ذلك عصرًا جديداً سيطر فيه على شؤون البلاد في الأندلس، حكم المرابطين القادمين من إفريقية، وتلا فيما بعد حكم الموحيدين الذين امتازت أعمالهم المعمارية بالضخامة.

ومع ذلك فقد تابعت حركة الاسترداد المسيحية تقدمها داخل الأراضي الأندلسية حتى تمكنت أخيراً من تحجيم الوجود العربي الإسلامي على المملكة الناصرية في غرناطة ٦٣٠ - ٨٩٨ هـ / ١٢٣٢ - ١٤٩٢ م، تلك الفترة التي اشتهرت بمعلمها الرائع المعروف بقصر الحمراء الذي جمع كافة التقاليد الأندلسية السابقة وأخرجها بثوب وقالب جديدين.

لقد فرض الوجود الموحيدي في الأراضي الأندلسية، ازدهار تقنية زخرفية فخارية جديدة، هي تقنية الزخرفة بواسطة الطبع، وعلى الرغم من وجود دلائل سابقة لهذه التقنية في أراضي شبه الجزيرة الإيبيرية، فإنها لم تحرز نجاحها الملحوظ إلا مع ظهور دولة الموحيدين في القرن الثاني عشر الميلادي مرافقة لأنية ذات طبيعة خاصة

هي الخابية التي اتصفت بسمات جعلتها تختلف عن أية قطعة أخرى ضمن مجموعة الأواني الفخارية المعدة للاستخدام المنزلي اليومي، والتي ستحول لاحقاً إلى قطعة فخارية ذات قيمة فنية عالية، وستكتسب مع كل فترة تطويراً كبيراً وملحوظاً ليس في شكلها فحسب، بل في زخرفتها أيضاً محتلة بذلك مكاناً رفيعاً سيبلغ ذروته مع ظهور مملكة بني نصر في غرناطة، وليختفي وجودها نهائياً بعد ذلك من شبه الجزيرة الإيبيرية مع نهاية دولة بني نصر وصناعها العرب المسلمين.

لهذا، وكما سنرى لاحقاً، فإن الخابية المطبوعة هي عبارة عن ثمرة من ثمرات الفن العربي الإسلامي، حيث كانت تشكل حاجة ضرورية لذلك المجتمع الذي سكن بلاد الأندلس، ومن ثم سنلاحظ من خلال هذه الأنية الآثار الواضحة لتلك التغيرات والتعديلات التي طرأت على حضارة عريقة شملت بلاد الأندلس منذ القرن الثامن الميلادي، هذه الحضارة التي بقيت راسخة بجذورها العميقة في هذه الأرض، تثبت عراقتها وأصالتها من خلال أوابدها ومعالمها المعمارية والفنية العربية الإسلامية التي خلفتها جميعاً، سواء الكبيرة منها أم الصغيرة، المنتشرة في طول البلاد الأندلسية وعرضها بالرغم من تقدم حركة الاسترداد المسيحية في أراضي شبه الجزيرة الإيبيرية.

ولكي نجعل دراستنا أسهل للإدراك والفهم، فقد عمدنا إلى وضع تعريف للفخار المطبوع، والخابية المطبوعة بمظاهرها المختلفة، ووضحنا كيف أن هذه الخابية ما هي إلا نتاجاً للتطور الحضاري للمجتمع الأندلسي، وأشرنا إلى أهميتها كقطعة فخارية ذات قيمة كبيرة، وإلى طبيعتها العربية الإسلامية الخالصة، وقمنا بتحليل أسباب زوالها من شبه الجزيرة الإيبيرية، ليس كخابية مطبوعة فحسب، بل فيما يخص التقنية الزخرفية المطبقة فوق سطوحها، وأخيراً تحدثنا عن الموضوعات الزخرفية المختلفة من حيث تحليلها والتطور الذي طرأ عليها عبر العصور.

تعريف الفخار المطبوع والخابية المطبوعة:

الفخار المطبوع هو الذي يحوي زخارف مطبوعة، تم الحصول عليها باستخدام طابع أو قالب لعمل زخارف معينة على العجينة الفخارية، وتندرج هذه الزخارف ضمن مجموعة الزخارف البارزة أو النافرة.

واستناداً إلى ذلك، يمكننا أن نعرف هذا الفخار بأنه ذلك الذي ينشأ عن طريق الضغط بواسطة طابع أو خاتم يحتوي على زخرفة ذات مضمون معين، يكون شكلها بارزاً أو مجوفاً، حيث يندق هذا الطابع على العجينة وهي لا تزال في حالة لزجة قبل حرقها، فنحصل بذلك على معكس لهذا الطابع على القطعة الفخارية ثم يصار إلى حرقها وشيها بالطرق المعروفة، فيثبت عندنا شكل الزخرفة المطبوعة (معكس الطابع المستخدم)¹.

أما مادة صنع هذا الطابع فهي الطين (مادة قابلة للتشكل والصيغة كالمعجون)، الذي يشوى ليكتسب مقاومة وصلابة، وقد أشار بعض الأثريين إلى إمكانية استخدام مواد أخرى لصناعة هذا الطابع كالجص² أو الخشب³، ومع ذلك فقد أكدت أعمال التنقيب الأثري المنفذة في بلدان المغرب أو في الأندلس، على الطين

¹ A. Bazzana: "Céramiques médiévales": Les méthodes de la description analitiques appliquées aux productions de l'Espagne Orientale. II. Les poteries décorées. Chronologie des productions médiévales MCV, XVI, p.62

² S. Aguado Villalaba: La cerámica hispanomusulmana de Toledo. Madrid, p. 29

³ M. Gonzalez Marti: Cerámice del levante español. Siglos medievales. TI. La loza. Barcelona-Madrid, p. 40. C. Montes Machuca: Algunas cerámicas estampilladas de la Jerez de Frontera (Cádiz). Estudios de Historia y de Arqueología VII- VIII. Cádiz, p. 179.

نتفق مع هذه الباحثة برفضها الخشب كمادة أولية لإنتاج القالب بسبب مسامية الخشب، "التي تمنع من طباعة واضحة، عندما يمتص رطوبة القطعة الفخارية وهي في الحالة العجينية".

كمادة رئيسية لصناعة الطوايع أو الأختام، هذا وقد استبعد بعض الآثاريين الآخرين الخشب كمادة للصنع، بسبب مساميته حيث يمتص الرطوبة من العجينة الفخارية مما يؤدي إلى عدم انطباع واضح وجلي.

لقد أغنى الوجود العربي الإسلامي في شبه الجزيرة الإيبيرية مجموعة الأواني الفخارية المعدة للاستخدام المنزلي اليومي، محدثاً بذلك كاتالوجاً واسعاً من الأواني والأدوات الفخارية الصالحة لاستخدامات متعددة ومختلفة^٤. وهكذا ففي المكان الأول والأهم، تأتي مجموعة الأواني ذات العلاقة بالأغذية المستخدمة، فهي إما أوان لطهي الأغذية وتقديمها للمائدة، وإما أوان لحفظ هذه الأغذية في الحجر الخاصة المعدة لتخزين المؤن، كالطناجر والقصعات والأطباق والجرار والقناني والكؤوس والخوابي والمرطبات... وغيرها، وتأتي في المكان الثاني مجموعة الأواني الأخرى المكرسة لاستخدامات متباينة كالأواني المخصصة للاستحمام أو تلك المعدة لأعمال الغسيل... ومنها الجفن والقناديل والسرر والمجامر والأفران الصغيرة وقواعد الخوابي وأسوار الآبار ومشارب الطيور وألعاب الأطفال... وغيرها، وهي مجموعة كبيرة من الأواني الفخارية التي تعتبر انعكاساً للمجتمع الأندلسي في تلك الفترة.

وبالرغم من كثرتها وتعددتها فإنها تخلو من الطباعة الزخرفية، هذه الطباعة التي لا يمكن فهمها ما لم نأخذ بعين الاعتبار مميزات التقنية، فكما أشرنا سابقاً، تعتمد

⁴ G. Roselló-Bordoy: *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe de Mallorca.*, p. 88. Fig. 25, Decoración zoomórfica en las Islas Orientales de Al-Andalus. Palma de Mallorca, p. 25, fig. 12. J. Navarro Palazón: *La cerámica islámica en Murcia*. Catálogo, p. 334, fig. 705. L.M. Llubiá: *Cerámica medieval española*. Barcelona, p. 77, fig. 100. A. Delpy: "Note sur quelques vestiges de céramique recueillis à Salé" *Hespéris*, 36. Pl. I y II.

⁵ A. Bazzana: "Céramiques médiévales": Les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne Orientale" *MCV*, XV, p. 135, 1979. P. Cressier M.M. Riera Fran, G. Roselló-Bordoy: *La cerámica tardo almohade y los orígenes de la cerámica nassrí*. Palma de Mallorca, 1992.

هذه التقنية على طبع الفخار بواسطة طابع يحتوي على موضوع نافر فوق جدار الأنية قبل عملية الشبي، حيث لا تزال العجينة في حالة رطبة، لذا تقتصر عملية الطباعة هذه على الأواني الفخارية الكبيرة كالخوابي التي تتمتع بجدران قوية ومقاومة، في حين لا يمكن إنجازها على الأواني الصغيرة الهشة سريعة العطب، كالكووس والصحون... وغيرها، لهذا كانت هذه الأواني على كثرتها، بسبب صغر حجمها وهشاشتها وسواعة عطبها، خالية من الطباعة الزخرفية، كما أن هناك أواني أخرى تكون خالية من الطباعة الزخرفية ليس بسبب هشاشتها بل لطبيعة استخدامها كما هو الحال مع الطناجر، وغيرها حيث أنه ليس معقولاً استخدام تقنية معقدة لزخرفة أوان ذات استعمال عام ومعرضة باستمرار للنار أو للكسر في أكثر الأحيان.

وهكذا نرى أنه عندما نتحدث عن الفخار المطبوع، فإن الكاتالوج المورفولوجي - الشكلي لهذا النوع يمكن إيجازه على بعض الأشكال القليلة كالخوابي وقواعدها وأغطيبتها والأطباق والجرار وأسوار الآبار، أما الخابية فهي الأنية الأهم ضمن هذه المجموعة.

إن الخابية هي عبارة عن إناء فخاري كبير، أطلق عليه اسم الغابية التي شاع استعمالها في منطقة الشرق الإسباني، والمشتقة بدورها من الاسم العربي الحُب⁶. إن التعريف المألوف لهذه الأنية كان قد كرر مرات عديدة، فهي عبارة عن وعاء كبير من الفخار المشوي العائدة أصوله إلى الأنية الفخارية المسماة DOLIUM. أما وظيفتها الرئيسية حسب الآثارى أ. باثانا A. Bazzana فهي الحفظ⁷. أما الباحثان الآثاريتان م. مونيوت M. Muñoz و ي. فلوريس⁸ I. Flores فتؤكد أن "وظيفته تكون

⁶ A. Bazzana: "Céramiques médiévales: Les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de L'Espagne Orientale", MCV, XV, pp. 135-185.

⁷ Op. Cit. P. 135.

⁸ M. Muñoz Martín e I. Flores Escobose: "Estudio de la cerámica hispanomusulmana" AAA.II. Sevilla, p. 404.

في حفظ السوائل أو خزن الحبوب أو استخدامه كخزان للماء أو للزيت واستخدامه كإناء للنقل، كما هو واقع الحال بالنسبة لبعض الأواني الفخارية الأخرى". أما من الناحية الشكلية، فتعتبره "كوعاء من الفخار المشوي، المزجج أحياناً، أما قطره الكبير فيبلغ أقصاه في الجزء الأوسط ويمكن تثبيته في الأرض أو وضعه فوق قاعدة أو إدخاله ضمن إطار خشبي على الأغلب".⁹

وعلى الرغم من هذا، فإن الخابية المطبوعة التي نحن بصدد دراستها، تمتاز عن الخابية المألوفة بزخارفها الوفيرة، وهذا ما يستبعد وجودها تلقائياً في المخازن أو حجر المؤن بعيدة عن الأنظار، إذ أن العناية المشددة بزخارفها بهذه الصورة الرائعة ما هو إلا دليل على صلاحيتها لأن توضع في إحدى حجر المنزل كقطعة تزيينية ومن ثم استبعاد وظيفتها كوعاء لحفظ الحبوب، حيث أن هذه الوظيفة ستتولاها خواب أخرى أكثر بساطة وأقل زخرفة. أما وظيفتها كخزان للزيت، فإنه من المستبعد قبولها أيضاً، لعدم تمتعها بطبقة مزججة في سطحها الداخلي، كما هو الحال في بعض الأواني المعدة لهذا الغرض من مثل "المرطبات". أما وظيفة النقل فإننا نستبعدا أيضاً، حيث أنه ليس من المنطقي استخدام أوانٍ سريعة العطب ومعرضة للكسر كهذه، بغية تسخيرها للنقل.

وهكذا نرى أن الخوابي التي نقوم بدراستها تتميز بوظيفتين: وظيفة حفظ الملاء والمحدد وجودها في أفنية المساكن الأندلسية، ووظيفة جمالية تزيينية تعود للزخارف الكثيفة التي تمتعت بها هذه الخابية ومن ثم، ومع التطور التقني الذي رافقتها، استطاعت التسرب إلى صالونات وغرف الاستقبال في منازل الأثرياء وذلك كقطعة فنية وزخرفية ذات قيمة، سيكون لها شأن كبير ليس على المستوى الأثري والفني فحسب بل التاريخي أيضاً، فهي بمثابة المرأة التي تنعكس في زخارف جدرانها الآثار

⁹ Op. Cit. P. 404.

الواضحة للفترات التاريخية المختلفة التي مرت بها الأندلس، فنرى أن المفاهيم الفنية والثقافية والدينية قد خضعت لتغيرات استلزمها مرور الزمن وتعاقب الحكام.

ومن وجهة النظر الأثرية، فإننا لا نستطيع أن نؤكد بيقين أين وجدت الأصول الأولى للطباعة الخزفية^{١١}، ولا يمكن تحديد المكان الذي ظهرت فيه الخوابي المطبوعة للمرة الأولى، ومع ذلك، ففيما يتعلق بالمغرب الإسلامي فقد أكدت التقنيات الأثرية على أن نقطة البدء لإنتاج مثل هذا النوع من الفخار هي منطقة قلعة بني حماد، في القرن الحادي عشر الميلادي، في الجزائر الحالية^{١٢}. واعتباراً من هذا المكان، انتشرت تقنية الطباعة الخزفية وصناعة الخوابي المطبوعة في كافة أنحاء المغرب الإسلامي، تاركة لنا أدلة مثيرة على ذلك، تظهر واضحة في شبه الجزيرة الإيبيرية، من الجنوب البرتغالي حتى منطقة مرسية في الشمال من بلاد الأندلس، إضافة إلى ظهوره في مناطق متعددة من المغرب الإسلامي كفاس، ومراكش، وتازة وسلا والرباط... وغيرها (انظر الخريطة المرافقة)^{١٣}.

من الصعب تحديد أصل الطباعة الفخارية ومعرفة فيما إذا ولدت في مكان محدد ومن هناك انتشرت إلى أماكن أخرى أو ظهرت في مناطق مختلفة في زمن واحد. لدينا نماذج من سورية وبلاد الرافدين. انظر علي أبو عساف: فنون الممالك القديمة في سورية، دمشق، 1993، ص ٢٦، ٥٠. وأيضاً في الفترة الرومانية، انظر:

J. Zozaya: "Aperçu général sur la céramique" CMMO, p.267

^{١١} L. Golvin: "Les céramiques émaillées de période hammadide Qala' a a des Ban Hammad (Algérie)" CMMO, pp. 203-219; Recherches archéologiques à la Qal'a a des Beni Hammad and Paris.

^{١٢} خريطة مأخوذة عن:

Khaled Ghunim: La cerámica estampillada en Granada. 1995, p. 9 (Tesis doctoral sin publicar).

الخاوية المطبوعة: تاج ثقافي وتأثيره:

يمكن القول أن الطباعة في منطقة الأندلس بدأت تصبح تقنية مهمة بفضل الدولة الموحدية. ومع ذلك، فقد انتشرت في هذه المنطقة منذ نهايات القرن الحادي عشر الميلادي، متزامنة بذلك مع سيطرة دولة المرابطين، وهكذا حتى القرن الخامس عشر الميلادي تحت حكم دولة بني نصر في غرناطة.

وبهذا الشكل، فإن الخاوية المطبوعة كانت قد خضعت لتطور شكلي وزخرفي ترافق مع الفترات التي تعاقبت على المنطقة، ولهذا يمكن القول أن هذه الآنية هي نتاج ثقافي خضع لتعديلات متعددة طبقاً للميول الفنية والدينية المتغيرة واللاحقة.

لقد استطاع الفنان العربي المسلم، أن يخلق من الخاوية في فترات وجودها الأولى قطعة شبيهة بفناء المسكن من خلال زخارفها، حيث زينت جدرانها بالعقود على شكل حدوة الحصان أو العقود المفصصة المستندة إلى الدعائم الرفيعة الشكل، ونرى أن هذه الزخارف كانت قد أحاطت بكافة جدران هذه الخاوية، كما لو أنها كانت في الواقع عبارة عن فناء مسكن حقيقي محاط بكل هذا^{١٣}. أما بداخلها فقد وجد الماء الذي يورق برك بكلمات وعبارات دينية نقشت فوق سطحها إلى جانب كلمات أخرى كانت الغاية منها تكريم صاحبها. إضافة إلى ذلك نرى أن الماء والآنية بجمالها معاً قد حملا من أية أذية محتملة من ضرر أو حسد الآخرين، برمز حربية كالنجمة السداسية أو يد فاطمة.. وغيرها.

^{١٣} لقد كان شائعاً في الفن الإسلامي استخدام موضوعات معمارية في زخرفة الفسقيات الرخامية أو أسوار الآبار، وقد كان مألوفاً فيما بعد، إحاطة الماء بالعقود، ربما لتمثيل الصحن الداخلي للبيت الإسلامي، هذا الصحن الذي شكل مركز البيت، حيث ستظهر دائماً فسقية أو بركة أو حوض، انظر:

ومع تعاقب الفترات وتقدم التقنية، نرى أن الأشكال قد تناسقت وأنجزت بعناية أكبر وأصبحت أكثر نعومة ورشاقة، مراعية بذلك الذوق العام، وبدأت تتعقد الزخارف تدريجياً، ولا سيما فيما يتعلق بالطابع الزخرفي الذي أصبح أصغر حجماً وذا مضمون زخرفي أكثر تعقيداً، حيث أصبحت الموضوعات النباتية أكثر غزارة وذات التواءات كثيرة وخاصة السوق والأغصان والأوراق، وظهرت الزخرفة النباتية المتشابكة الأغصان والشبكات أو ما يعرف "بالسبكة" (الشكل ٥/١٠)، أما الكتابة فقد اختلطت مع غيرها من النباتات، وتبنت تراكيب زخرفية معمارية وأصبحت أكثر تناظراً (الشكل ١٣). وظهرت كتابات عكسية وأصبحنا نلاحظ موضوعات جديدة فوق سطوح الخوابي، كالحیوانات والطيور من غزلان وطواويس بشكل خاص (الشكل ١٦).

فإذا كان الشكل الكروي مستحباً في السابق، فقد ظهر الآن الميل إلى تفضيل الشكل المستطيل والنحيل، لذلك لدينا أجسام بيضوية الشكل ذات عناية أكبر من السابق، التي والحالة هذه من الصعب المحافظة على توازنها، وهو ما يدعو لوجود القاعدة التي لا غنى عنها من أجل المحافظة على هذا التوازن.

لقد تغيرت الأفكار التي سادت حياة الفنان العربي المسلم، وسيطرت على المجتمع العربي الإسلامي الجديد مفاهيم أخرى، ولكن ليس هناك من جديد. فقد تميزت الحضارة الناصرية ببعدها عن الجمود، على الرغم من هجرانها والتكرار لها من قبل الكثيرين واتهامها بالتدهور والانحطاط. لقد عرفت هذه الحضارة كيف تتلقى أرث أجدادها، وأن تفهم سننه وتستوعب أعرافه وأن تسعى لتحديد دون الوقوع في التقليد الصرف. فقد ندرت وربما انعدمت الموضوعات الجديدة التي أدخلت، فبدلاً من هذا الجديد، وجدت حركة تدعو لإحياء القديم، ولكن بقلب متطور وجديد، تمثلت قمة ازدهاره في بناء قصر الحمراء الشهير، رمز العهد الناصري، هذا الازدهار الذي لم يستطع أن يضاهيه أي فن آخر سوى الفن العربي الإسلامي الأندلسي في غرناطة.

لقد عكست خوابي غرناطة المطبوعة بشكل واضح طريقة الحياة هذه، فظهرت الأواني الفخارية التي أعنتي بأشكالها وراحت لتحاكي المثل التقليدية العليا للجمال، وانتقلت أيضاً لتشغل مكاناً بارزاً في صالونات البيوت والقصور.

إن الزخرفة الظاهرة للعيان - السمة المميزة لهذا القطع - ليست إلا مرآة انعكست فيها جدران قصر الحمراء بزخارفه الغنية والمتنوعة.

لن نستطيع التأكيد الآن على أن القطعة الأكثر قيمة لمجموعة الأواني المعدة للاستخدام المنزلي اليومي لا زالت الخابية، حيث لا نريد أن نخط من القيمة الجمالية التي تقدمها الجرار التقليدية لقصر الحمراء. لكن من الواجب أن ننبه، أنه لا يمكننا أن نعتبر الخابية المطبوعة كاشتقاق من هذه الجرار بل سابقة عليها. نعتقد أنه عندما بدأت خوابي بالظهور في الصالونات، فإنه بالمقابل كانت حجوماً تنقلص إلى جانب العناية بملامحها الشكلية بشكل مستمر. وقد أريد أن يعطى لها لمعان كبير، ومن هنا نلاحظ وجود بعض الأمثلة ذات الغطاء المزجج، لكن هاتين التقنيتين لم تسيرا في انسجام تام دائماً^{١٤}. فالترجيج ينبغي أن يكون ناعماً وشفافاً وأن ينفذ على وجه صحيح، بحيث لا يخفي براعة الزخرفة المطبوعة. من جهة أخرى، من المفيد التذكير بأنه عندما نقوم بترجيج الخابية، فإننا ندرك أن وظيفتها الرئيسية، إلى جانب الوظيفة الزخرفية، ستكون وظيفة حفظ الماء، وإذا أريد للماء أن يستمر محافظاً على برودته وصفائه، فلا بد من استخدام الفخار المشوي، المادة المثالية لتحقيق مثل هذه الغاية،

^{١٤} تقنية الترجيج عبارة عن تغطية الفخار بعد تجفيفه، وقبل عملية الشوي، بواسطة زجاج يمكن الحصول عليه من خلال ذوبان السليكا، أي أكسيد السليكا (SiO₂) الذي كان يضاف إليه الرصاص في العصور الوسطى، من أجل الحصول على إذابة أفضل، وطلاء أكثر مقاومة وجودة، حيث يتشكل لدينا طلاء زجاجي حاملاً للرصاص، هذا الزجاج هو عبارة عن غطاء شفاف لامع يمكن أن يتخذ ألواناً متعددة، طبقاً للأكسيد الذي يمكن أن يضاف، انظر:

دون إضافة أي نوع من أنواع التزجيج أو الطلاء، الذي يجعل من سطح الأنية كتيماً مانعاً للتبخّر.

وكحل لهذه المعضلة، فقد ظهرت الجرار الغرناطية، الشبيهة شكلها بشكل الخوابي، ولو أن العناية بملامحها الشكلية تكون أكبر. لقد تقلص حجمها وضائق رقبتها وأصبح جسمها متطاولاً وناعماً. أما الزخرفة فقد استخدمت الموضوعات المطبوعة المنفذة بواسطة الطلاء أو المينا أو البريق المعدني، وهكذا نرى أن هذه الجرار تعتبر خوابي صغيرة الحجم، مهمتها الرئيسية زخرفية بحتة، وليست لحفظ الماء.

الخابية المطبوعة آنية ذات قيمة:

مع كل هذا، فليس لدينا أدنى شك لأن نعتبر الخابية المطبوعة كأنية نفيسة ذات قيمة فنية، وليس هذا لاستخدامها العملي فحسب، بل لقيمتها الجمالية والزخرفية أيضاً. فهي آنية مرتفعة الثمن وعالية القيمة، ومن هنا فهي تشير لنا إلى الوضعية الاجتماعية والاقتصادية، لأولئك الذين يفترض أن يكون لديهم ليس القدرة على حيازة هذه الخوابي المطبوعة فحسب بل على حيازة المسكن الواسع والمترف أيضاً ذي الفناء الجميل والقاعات الرائعة، حيث توضع هذه الخوابي.

وسيشكل هذا الفناء كما أكد ذلك العديد من الآثاريين¹⁵، المركز الحيوي والمحور الرئيسي الذي تنتظم حوله كافة نشاطات الحياة اليومية والمعيشية في البيت العربي الإسلامي الأندلسي. وعادة ما يكون محاطاً برواق معمد، حيث يسمح بالتمتع بالهواء الطلق، دون أية مضايقة من أشعة الشمس. وبنفس الوقت مغطى بالجنائن الخضراء ومزود بالفسقيات الجميلة، ملتصقاً من كل ذلك التقرب الأكبر لتمثيل فردوس مصغر.

¹⁵ L. Navarro Palazón: "Formas arquitectónicas en el mobiliario cerámico andalusí" CA, 6. Granada, pp. 199-200.

وفي هذا الجو المفعم بالمثالية، لا بد من التأكد على أهمية الماء، الذي يشكل دون أدنى شك الشريان الحيوي للحياة، فهو الخير الذي اكتسب تقديراً عالياً ومتميزاً ليس من جانب العرب المسلمين ذوي الأصول العائدة للجزيرة العربية فحسب، بل من جانب العرب المسلمين سكان الصحارى الإفريقية أيضاً^{١٦}.

ولهذا، فإنه في فناء المسكن الثري لا بد من وجود البركة، ولو صغيرة أو وجود البئر أو النافورة، وكلها عناصر تشعرنا بجريان الماء وتدفقه في كافة أنحاء المكان. ومع ذلك، ينبغي هنا أن لا تنقص أهمية الماء الصالح للشرب، والجاهز للاستهلاك والمبرد بواسطة الفخار. أما هذه الأنية فهي الخابية الفخارية المطبوعة، التي ستتحول إلى واحدة من الألوان الأكثر قيمة ضمن مجموعة الأواني الفخارية المعدة للاستخدام المنزلي اليومي، ليس بسبب حجمها الكبير فحسب بل لزخرفتها الوفيرة أيضاً.

وإن أصحاب هذه الدور وهذه الخوابي، كانوا من العرب المسلمين، ومن ثم فإن الخابية المطبوعة هي نتاج وحاجة ضرورية للمجتمع العربي الإسلامي الأندلسي، مثلما أن التقنية الخزفية للطباعة هي كذلك تقنية عربية إسلامية خالصة، نشأت وتطورت على أيدي العرب المسلمين سكان الأندلس، لذلك، فمن الطبيعي إذن، أنه عندما يتراجع هؤلاء عن شبه الجزيرة الإيبيرية، فإن الفخار المطبوع بالمقابل سيشهد تراجعاً أيضاً وسيقتلص إنتاجه وستضمحل صناعته تدريجياً حتى يؤدي به إلى الاختفاء النهائي^{١٧}. هذا الاختفاء الذي يعود إلى سببين رئيسيين:

^{١٦} Ch. Kugel: "El agua La Alhambra" CA, 28. Granada, p. 45.

^{١٧} بالرغم من نجاح حركة الاسترداد الإسبانية، فستتوالى عملية إنتاج الخوابي الفخارية المطبوعة في أماكن متفرقة من قبل الفنانين العرب المسلمين، ومع هذا فإن النموذج الفخاري المنتج لن يزدهر ولن يطور من قبل العاملين في صناعة الفخار في ظل السيطرة على الأندلس، انظر:

M. L. Herrera Escudero: "Las tinajas mudéjares del Museo de Toledo: intento de sistematización" MMAP, IV, pp. 146-155. J.A. Sierra Fernández y M.G. Lasso de la Vaga: "Tinajas Mudéjares del Museo

يعود السبب الأول إلى صعوبة صناعة هذا الفخار، حيث تميز بتقنية معقدة اشترطت الكثير من العمل، إضافة إلى الصبر والمهارة المطلوب توفرهما في صانع الفخار. ولهذا، فإنه ليس من المستغرب أن يستعاض عن هذه الزخرفة بزخرفة أخرى أكثر بساطة وسهولة كالزخرفة المحززة، ونرى ذلك في الخوابي الموريسكية المتواجدة في متحف مدينة إشبيلية¹⁸.

أما السبب الثاني فيعود إلى الاستعاضة عن الخابية العربية الإسلامية بالآنية المسيحية المعروفة، بـ (CANTARO)، وهي عبارة عن آنية فخارية عملية واقتصادية، حيث تقوم بتأدية وظيفتين في آن معاً، نقل الماء وحفظه.

لقد استخدم العرب المسلمون في الأندلس الخوابي لوضعها كما ذكرنا في مكان معين لحفظ الماء، وقد امتازت بقيمتها الجمالية وحرص على وضعها في الأبنية والقاعات الأندلسية الجميلة، ومع تراجع الوجود العربي الإسلامي في الأندلس، فإن هذه الحاجة تقلصت وفقدت أهميتها وخاصة في المجتمعات الإسبانية التي فضلت استخدام الأواني الفخارية البسيطة بزخارفها ولفانديتها العملي، ووجدت المجتمعات الإسبانية ضالتها في الـ (CANTARO)، وهكذا نلاحظ أنه ومع تغير بنية المجتمع الأندلسي، فإن الخابية المطبوعة فقدت أهميتها واستعيز عنا بأوانٍ أخرى.

الزخرفة والموضوعات الزخرفية:

إن الموضوعات الزخرفية للخابية هي نفسها تقريباً التي وجدت عبر القرون. وتتمثل نقطة الاختلاف في التنظيم الزخرفي وأفضلية بعض الموضوعات على أخرى،

Arqueológico de Sevilla, Tipología y decoración". Homenaje a Conchita Fernández Chicarra. Madrid, pp. 457-470. S. Santos Gener: "Estampillas de alfarerías moriscas corodobesas", MMAP. Sierra, pp. 220-232.

¹⁸ J. A. Sierra. Op. Cit.

إضافة إلى درجة التطور المتباينة للموضوعات المختلفة طبقاً للفترة التاريخية التي تعود إليها.

يمكن أن نميز ثلاثة نماذج من الزخرفة تتوافق كل منها مع فترة تاريخية معينة:

النموذج الأول:

يتجاوب مع الطراز الموحد الأكثر بدائية. وقد تطور في الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي، لكن من الممكن أن يمتد منذ نهايات القرن الحادي عشر الميلادي، متزامناً بذلك مع الوجود المرابطي في شبه الجزيرة الإيبيرية، حتى بدايات القرن الثالث عشر الميلادي.

لقد تطورت هذه الزخرفة في خواب ذات جسم كروي وقاعدة مسطحة ورقبة قصيرة على الأغلب أسطوانية الشكل، لكنها قريبة الشبه بشكل البوق (الشكل ١).

تعتمد زخارفها على سلاسل من الطبقات ذات الأشكال الدائرية واللوزية والقلبية، وعلى شرائط من الطبقات المستطيلة البسيطة جداً، وعلى تراكيب زخرفية ذات سمات معمارية منفذة في الثلث الأوسط من جسم الأنية بمساعدة الطباعة الزخرفية والزخرفية التشكيلية^{١٩}.

أما الموضوعات الزخرفية فهي نباتية وهندسية وكتابتة ومعمارية إضافة إلى الموضوع الزخرفي المعروف ببعد فاطمة.

الزخرفة النباتية:

^{١٩} تتألف الزخرفة التشكيلية الفخارية أو المضافة، من شرائط من الطين الفخاري المضافة إلى الأنية لتقوم بوظيفة زخرفية بشكل عام، مع أنه يمكن أن تستخدم أحياناً من أجل تقوية الخابية في أجزائها الأكثر ضعفاً، انظر:

حيث تكثر الأوراق النباتية ذات الأشكال اللوزية والقلبية والأوراق النباتية الشوكية التي لن تعود للظهور في الزخارف الأخرى، كذلك الأوراق الشبيهة بسعف النخيل، البدائية الشكل، التي ستخضع لتطور كبير في الفترات اللاحقة، هذا إضافة إلى التراكيب النباتية المختلفة المعتمدة على السيقان والأوراق والأغصان، والتي ستشكل زخارف نباتية جميلة.

◀ الزخرفة الهندسية:

موضوعاتها المميزة هي الدوائر المنفذة بواسطة القصب والنجوم ولا سيما النجمة السداسية^٢، إضافة إلى الزخرفة الحلزونية.

◀ الزخرفة الكتابية:

معظم الطباعات الكتابية تظهر في الخط الكوفي البسيط، دون أي تعقيدات أو أي تطور في العمق، كما سنرى لاحقاً، أما القراءات التي تتكرر عادة فهي: الملك له، والعافية، والغبطة، والوفاء، والبركة، والحمد... وغيرها. أما الخط النسخي فهو أقل ظهوراً من الخط الكوفي وتبرز أهمية لفظ كلمة اليمن فيها.

◀ الزخرفة المعمارية:

تتألف التراكيب الزخرفية المعمارية من العقود والأعمدة. أما العقود فيمكن أن تكون على شكل حدوة حصان أو عقود مفصصة، أما العقود كثيرة التكرار فهي العقود ثلاثية أو خماسية الفصوص، لكن تظهر أيضاً عقود سباعية وحتى تساعية

تتشكل النجمة السداسية من تقاطع مثلثين، وهي عبارة عن رمز ذو سمة وقائية وتعود بأصولها إلى العصور القديمة حيث استخدمت من قبل الكثير من الشعوب لغايات زخرفية بحتة ولا سيما في زخرفة الفخار وأدوات أخرى، ويجب القول، أن النجمة السداسية التي اتخذها يهود العصر الوسيط شعاراً لهم، ليست ذات أصل إسرائيلي/يهودي قديم، بل نجدها قبلهم في مختلف زخارف الوطن العربي القديم. انظر:

الفصوص، وهي من الموضوعات النادرة، ومن الأهمية بمكان التذكير هنا أيضا أن معظم هذه العقود تقدم زخرفة داخلية مكملة غالبا ما تكون هندسية من نجوم ودوائر ومثلثات، أو نباتية من سيقان وأزهار، ولو أنه من الممكن ظهورها فارغة دون أية زخرفة مكملة في بعض الأحيان (الشكل ١٤).

يد فاطمة:

غالبا ما تظهر اليد دون الذراع مع القليل من الزخرفة، لكن فيما يبدو ستتحوّل إلى موضوع زخرفي ذو أهمية محرزا تطورا كبيرا^{٢١} (الشكل ٧-٨).

النموذج الثاني:

يمثل الطراز الانتقالي ما بين الموحي والناصرى، حيث تطور خلال القرن الثالث عشر الميلادي. وهذا النموذج أكثر تطورا من السابق، حيث كان شكل الخابية قد تغير وأصبح أكثر رشاقة وتمتع بجسم بيضوي الشكل، ورقبة أكثر طولاً وقاعدة أكثر ضيقا (الشكل ٢).

واعتمد التنظيم الزخرفي فيها على شرائط من الطبقات المستطيلة الشكل، فافرضه بذلك فكرة الاستمرارية للموضوعات الزخرفية، أما السلاسل الزخرفية السابقة فقد اختفت الآن وكذلك الطبقات ذات الأشكال الدائرية واللوزية والقلبية، حيث يحتاج الآن إلى وحدة كافة الطبقات في الشريط الزخرفي الواحد لتشكيل رسم متكامل ومتواصل.

^{٢١} لقد خضع الموضوع الزخرفي المعروف بيد فاطمة إلى تطور في شكله وفي دلالاته حيث ظهر كرمز وقائي متداخل مع المعتقدات الباطلة، لكنه حاز فيما بعد على صفة دينية، حيث شكل اسم الله ورمز للحماية الإلهية والأركان الخمسة للإسلام، انظر:

Khaled Ghunim: Op. Cit, pp. 221-225. B. Pavón Maldaonado: "Arte, símbolo y emblemas", p. 437. J. Hreber: "La Main de Fatma". Hespéris, VII. J. Navarro Palazón La cerámica esgrafiada andalusí Murcia. Madrid. P. 69.

أما من حيث الموضوعات الزخرفية فهي نفسها، كما كانت في الزخرفة السابقة، باستثناء الموضوع الزخرفي المعماري، لكن الموضوعات قد تغيرت الآن، وقد اختلف بعضها وتطور بعضها الآخر. لدينا الآن شبكات من المعينات متحدة المركز أو ذات نجمة داخلية، ونجوم ذات ثمانية أطراف متحدة فيما بينها وذات زخرفة داخلية متممة (الشكل ١١).

يظهر التطور واضحا في الموضوعات النباتية، حيث تسيطر الأوراق على شكل سعف النخيل مع عروق وأوراق صغيرة وتكرر بشكل عام التشكيلات الزخرفية النباتية المكونة من السيقان والأوراق والأغصان والورود (الشكل ٩).

أما الكتابات فترافق بتزيينات نباتية في العمق وتبدأ بعض الحروف لتعرض على شكل أوراق أو سيقان. أما الكتابة الكوفية فتبرز كلمة الملك، وفي الكتابة النسخية كلمة اليمن (الشكل ١٢-١٣).

أما الموضوع الزخرفي المعروف بيد فاطمة فقد تطور أيضا حيث يظهر الذراع مع زخرفة كثيفة (الشكل ١٥)، أما فيما يتعلق بالموضوعات الزخرفية فقد اضمحل استخدامها كموضوع زخرفي مركزي كما كان عليه الحال في الفترة السابقة، واستخدم الآن كتتمة زخرفية لموضوعات أخرى.

النموذج الثالث:

انتشر بين نهايات القرن الثالث عشر والخامس عشر الميلاديين. ينتمي إلى الطراز الناصري أو الغرناطي الصرف، وهو أكثر تطورا من الزخارف السابقة ويحتل مكان الصدارة بالنسبة للطباعة الزخرفية حيث استنفذ كل روعتها.

لقد استمر شكل الخابية بالتطور ليصبح إناء أكثر ارتفاعا ونحفا ورشاقة، ذات قاعدة في كل مرة أكثر ضيقا مما يجعل محافظتها على التوازن أمرا مستحيلا، حيث تصبح الحاجة إلى القاعدة أمرا ضروريا. أما الرقبة فطويلة وضيقة أكثر من السابق

وذات شكل شبيه بشكل البوق، وأما الجسم فيبيضوي الشكل وغالبا ما يحوي على عروات على شكل أجنحة صغيرة^{٢٢} (الشكل ٣-٦).

أما الطباعات فهي أكثر ارتفاعا وأقل عرضا وهذا ما يمنح الأنية شكلا أكثر رشاقة وتغطي الطباعة الزخرفية كامل الخابية تقريبا، الرقبة والجسم والعري، أما في القسم الأسفل من الجسم فيستغنى عن الطباعة ونرى بدلا عنها تركيبات من الخطوط المحززة^{٢٣}.

أما الموضوعات الزخرفية فهي نفسها الواردة في النموذج الثاني، والآن لدينا موضوع جديد آخر هو الموضوع الحيواني (الشكل ١٦). وقد تمتعت كافة الموضوعات بوفرة كبيرة من التفاصيل والتشكيلات في الزخرفة، التي تصبح أكثر كثافة وبنفس الوقت أكثر أناقة ونعومة.

أما الموضوع الذي يمتاز بأهمية كبيرة فهو ما يعرف "بالسبكة". في البداية تظهر زخارف ذات خطوط متعرجة (الشكل ١١)، ونرى فيما بعد شبكات من المعينات ذات الزخارف المتممة الداخلية كالنجوم والورود (الشكل ١٧)، وأخيرا ألغيت الأشكال الهندسية من أجل الحصول على شكل أكثر مرونة على قاعدة من عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأغصان التي بلغت ذروتها بزخرفة التوريق (الشكل ١٠).

^{٢٢} سنؤكد أيضا على شكل متوسط ما بين الخابية والجرة، هو عبارة عن خابية صغيرة ذات رقبة طويلة جدا ومتطورة، شبيهة بشكل البوق وجسم لوزي وقاعدة ضيقة، وهي بشكلها الأنيق تشير إلى العلاقة الوثيقة ما بين الخوابي والجرار، انظر:

Khaled Ghunim: Op. Cit. pp. 51-52.

^{٢٣} عندما تكون الخوابي الكبيرة ذات قاعدة ضيقة جدا فإنه يبدو من الصعب أن تحافظ على توازنها، ويكون من الضروري استخدام قاعدة لها، ولهذا تلغى الزخرفية الطباعية من الجزء السفل للأنية ويستعاض عنها بخطوط محززة وهي زخرفة أكثر بساطة، انظر:

Khaled Ghunim: Op. Cit. pp. 94-95.

لقد ظهرت، بشكل عام، كافة الموضوعات غنية بمحيطها وعمقها ذي التزيينات النباتية الجميلة، يمكن أن تظهر الموضوعات الحيوانية، وتبرز من بينها أهمية الطاووس والغزالة (الشكل ١٦) وكلاهما ذو تقليد شرقي واضح^{٢٤}. أما الخط الكوفي والنسخي فيصبح في كل مرة أكثر ليونة وذا زخارف وردية حتى الوصول إلى الاختلاط مع النباتات (الشكل ١٣). أما يد فاطمة فنراها غنية بمعان جديدة، مرافقة بزخرفة كثيفة، وظاهرة في مناسبات عديدة مشتركة مع المفتاح، الذي له معنى خاص أيضا (الشكل ١٥)^{٢٥}.

وأخيرا تبرز أهمية التشكيلات الزخرفية المتناظرة، وتراكم العقود التي تحتوي داخلها موضوعات زخرفية مختلفة والتلاعب في الأشكال النباتية والكتابية التي تخلق رسومات مرنة أنيقة جدا وملينة بالحياة (الشكل ١٣-١٤).
الخاتمة:

وهكذا نرى أن الخابية المطبوعة التي ذكرنا، ما هي إلا نتاج عربي إسلامي ليس فيما يتعلق بشكلها فحسب بل بوظيفتها أيضا، وهي آنية ذات قيمة ثقافية وتاريخية، التي تغير شكلها عاكسا بذلك الميول الفنية المتتابعة. وقد عرضت لنا كاتالوجا واسعا ومهما من الموضوعات الزخرفية، هذه الزخرفة التي لم تكن مقتصورة

²⁴ Khaled Ghuinm: Op. Cit. pp. 243-252.

²⁵ من المؤلف مشاهدة المفتاح داخل ذراع اليد ليس فقط في الفخار بل أيضا في بوابات الأبنية والتحصينات كموضوع زخرفي، وفي هذه الحالات فقد اعتاد المفتاح أن يشير إلى المدينة، السلطة الزمنية التي تعتمد على الرعاية الإلهية التي يرمز إليها بالكف، ومع ذلك أحيانا يمكن أن يظهر المفتاح منفصلا ليشكل الموضوع الرئيسي ويكتسب في هذه الحال معنى أكثر عمقا له علاقة بالسورة الأولى من القرآن الكريم "الفاتحة" ليشكل بذلك رمزا دينيا ووقائيا. انظر:

25 Khaled Ghuinm: Op. Cit., pp. 233.

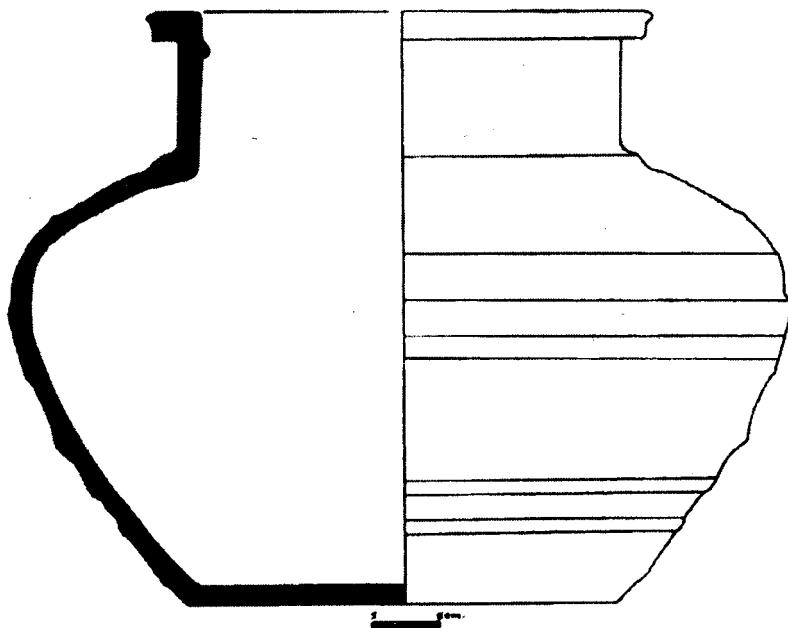
على الزخرفة المطبوعة وإنما في البداية تطورت في جدران القصور والمساجد^{٢٦} لتنتشر فيما بعد في كافة المظاهر الفنية الأخرى كالفسيفساء والخشب والمعادن والجص والعاج والرخام... وغيرها^{٢٧}.

وبهذا الشكل، فقد تحولت الخابية المطبوعة إلى وثيقة أثرية وتاريخية مهمة أشارت إلينا كيف تطورت الزخرفة في الأندلس منذ القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر الميلادي وما هي الموضوعات الزخرفية المفضلة لكل فترة زمنية.

²⁶ M. Gómez Moreno: "Textos de Gómez Moreno sobre La Alhambra musulmana" CA, 6, Granada. 1990. "Granada en el siglo XIII" CA, 12, Granada. 1966. G. Michel: *La arquitectura del Mundo islámico*. Madrid. 1988. J. M. Puerta Vichez: "La Alhambra de Granada. Poder, Arte y Utopía" CA, 23, Granada. 1987. M. Barrucando y A. Bednorz: *Arquitectura islámica en Andalucía*. Italia. 1992.

²⁷ *Céramiques islamiques*, Musée d'art et d'histoire. Geneve (Catalogue). 1981. *Vivir en Al-Andalus*, exposición de cerámica (Catálogo). 1993. *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo*. Granada, 1995 (Catálogo), pp. 183-502. *Al-Andalus, Las artes islámicas en España* dirigido por Jerrilyun D. Dodds. The Metropolitan Museum of Art. New York 1992.

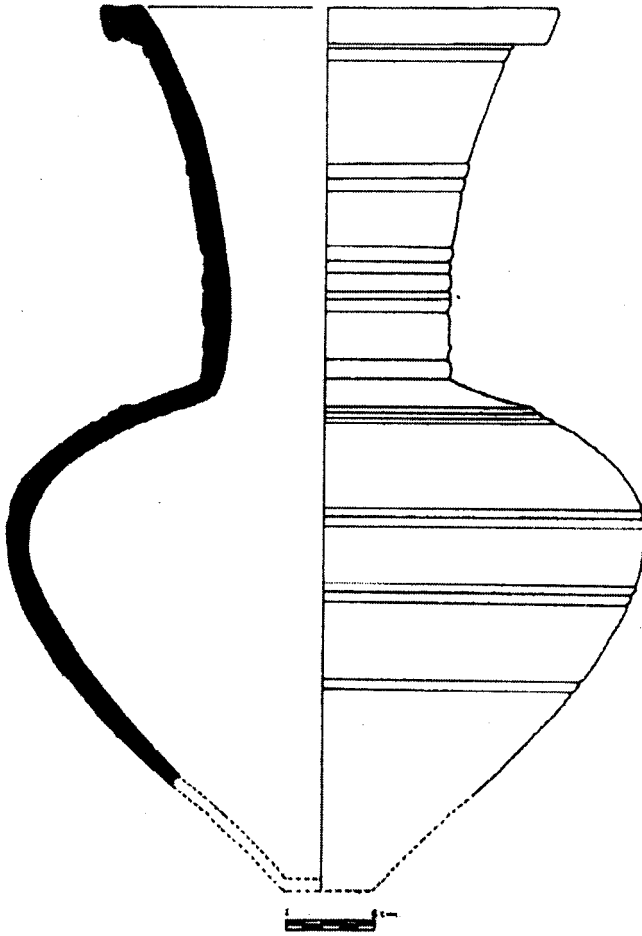
[illegible]



الشكل رقم ١ -

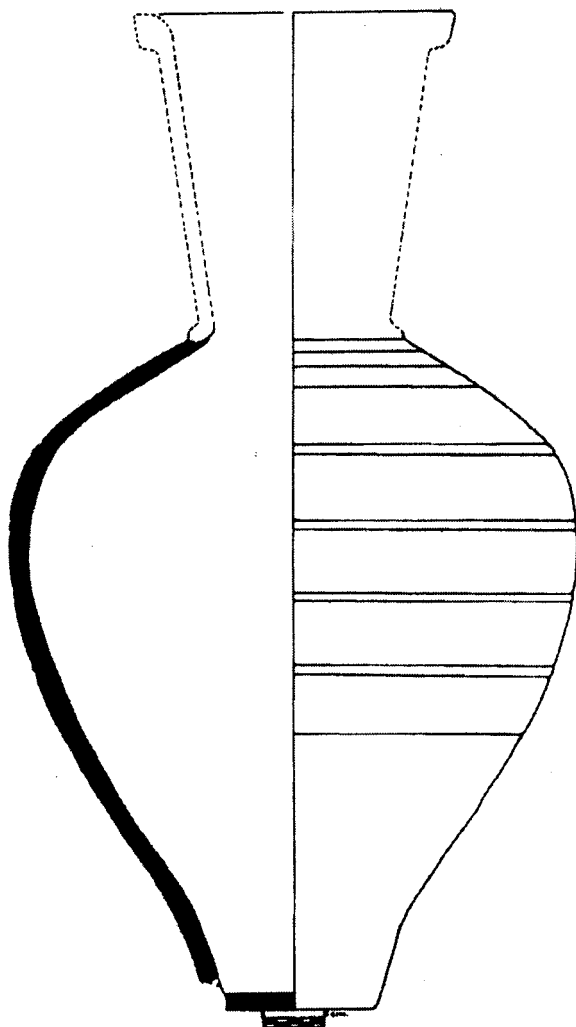
خابية فخارية من العصر الموحي الأندلسي ذات زخرفة مطبوعة

(القرن ١٢-١٣ م)



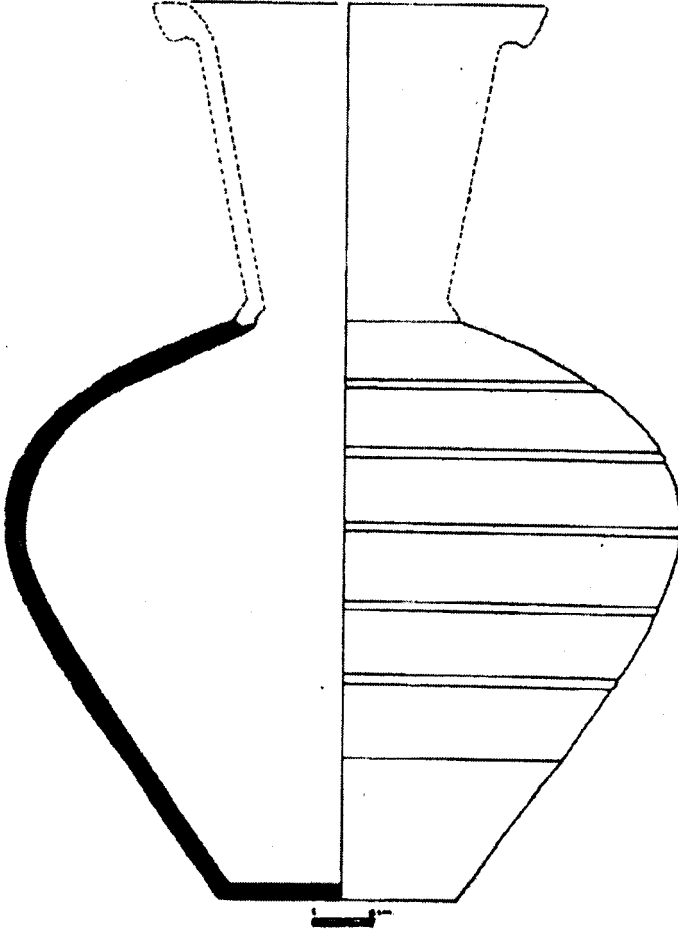
الشكل رقم ٢-

خابية فخارية ناصرية ذات زخرفة مطبوعة (القرن ١٣ م)



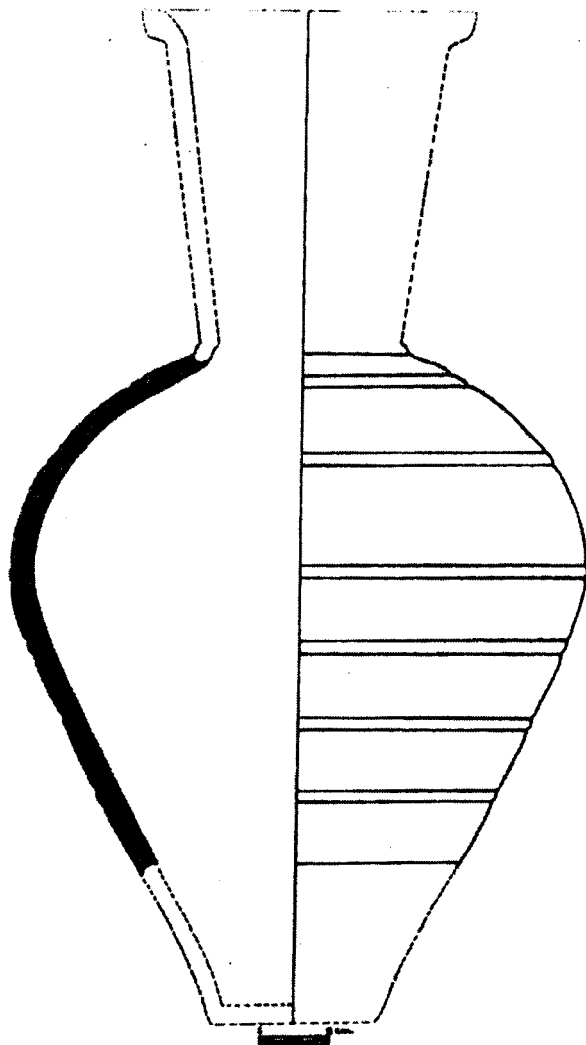
الشكل رقم ٣-٣

خابية فخارية ناصرية ذات زخرفة مطبوعة (القرن ١٣-١٥ م)



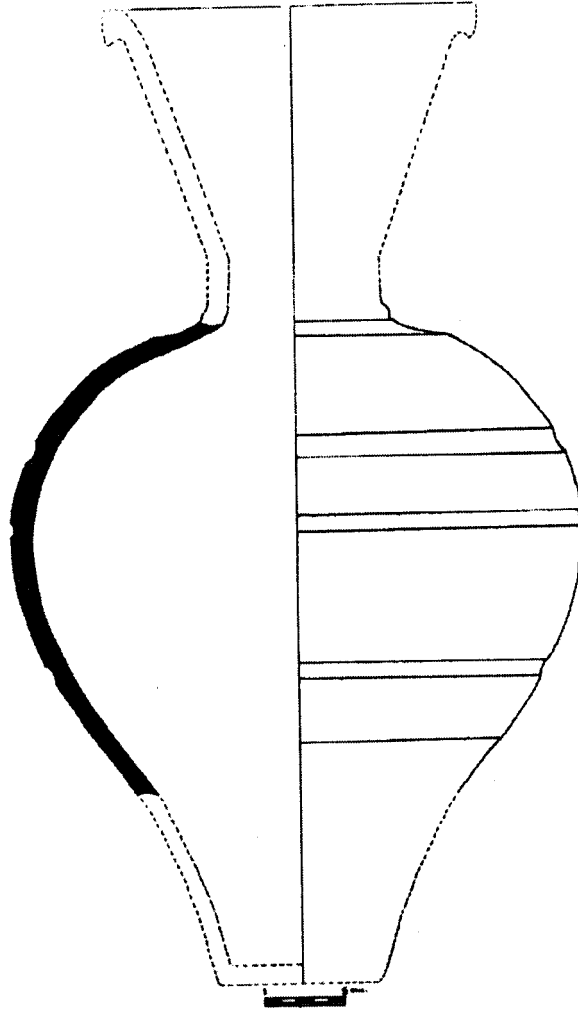
الشكل رقم -٤-

خابية فخارية ناصرية ذات زخرفة مطبوعة (القرن ١٣-١٥ م)



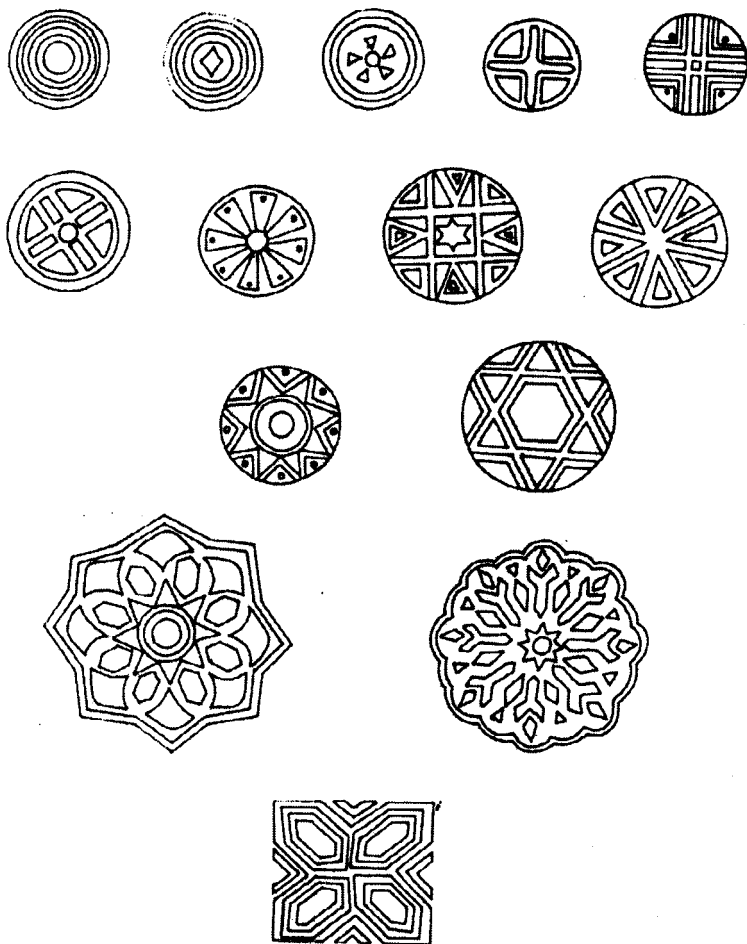
الشكل رقم ٥-٥

خابية فخارية ناصرية ذات زخرفة مطبوعة (القرن ١٣-١٥ م)



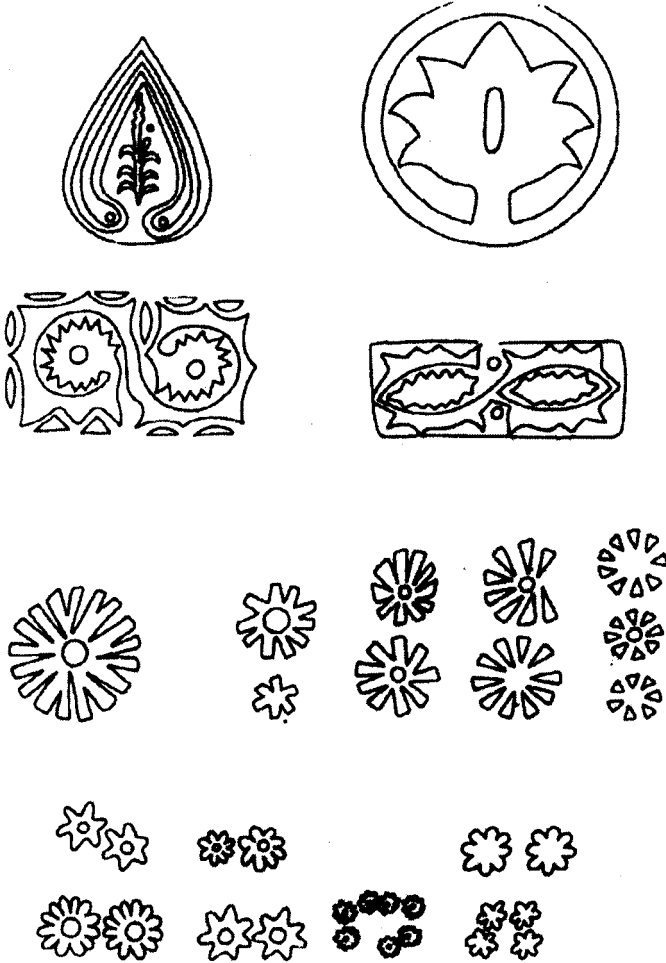
الشكل رقم ٦-

خابية فخارية ناصرية ذات زخرفة مطبوعة (القرن ١٣-١٥ م)



الشكل رقم -٧-

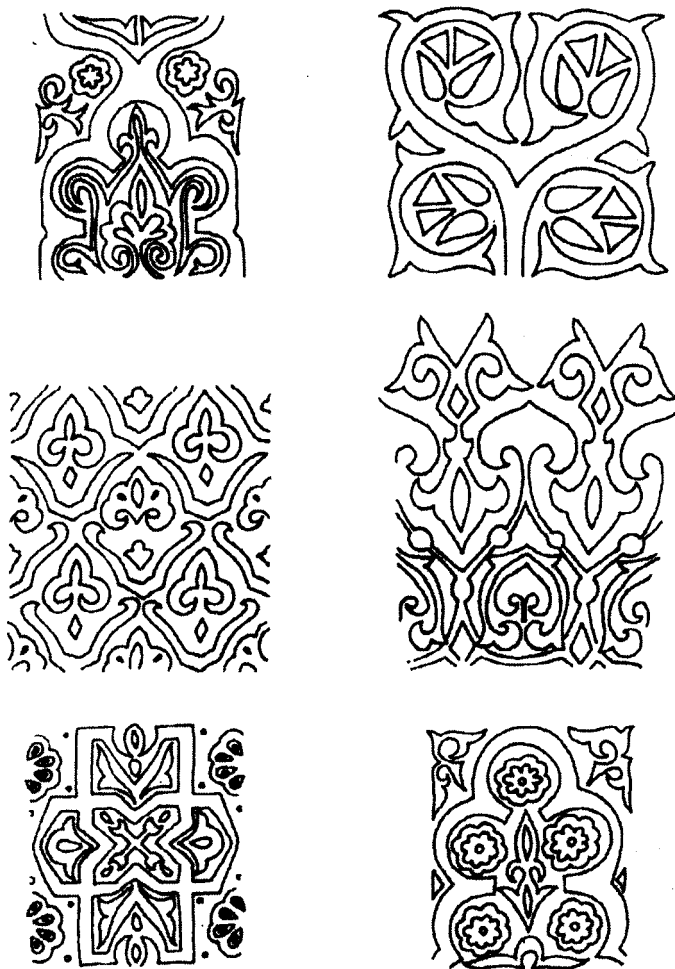
زخارف فخارية من العصر الموحد في الأندلس
ذات موضوعات هندسية القرن الثاني عشر الميلادي



الشكل رقم -٨-

زخارف فخارية من العصر الموحدى الأندلسى

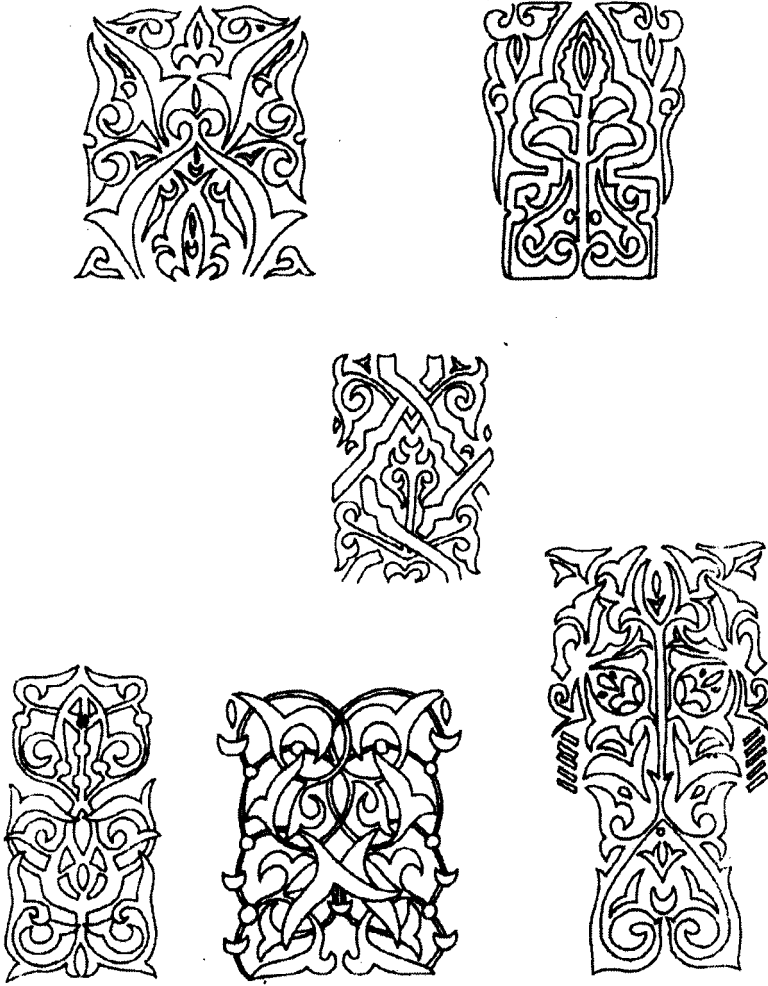
ذات موضوعات نباتية القرن الثانى عشر الميلادى



الشكل رقم ٩-

زخارف فخارية ذات موضوعات نباتية:

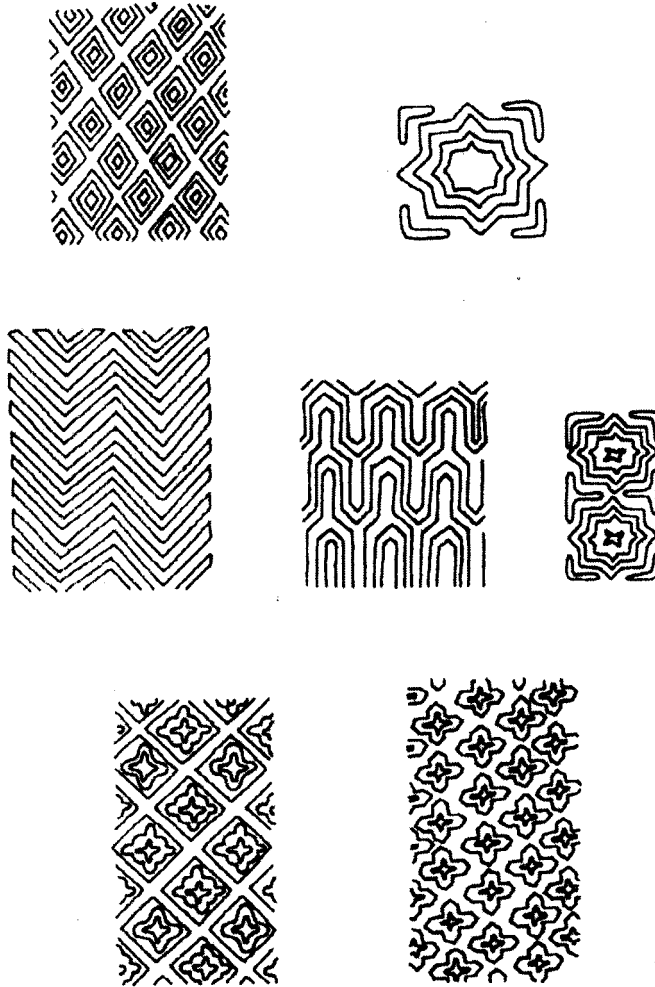
١ (القرن ١٢-١٣ م)، ٢ (القرن ١٣ م)، ٣-٦ (القرن ١٣-١٥ م)



الشكل رقم - ١٠ -

زخارف فخارية ذات موضوعات نباتية:

١ (القرن ١٣ م)، ٢-٦ (القرن ١٣-١٥ م)

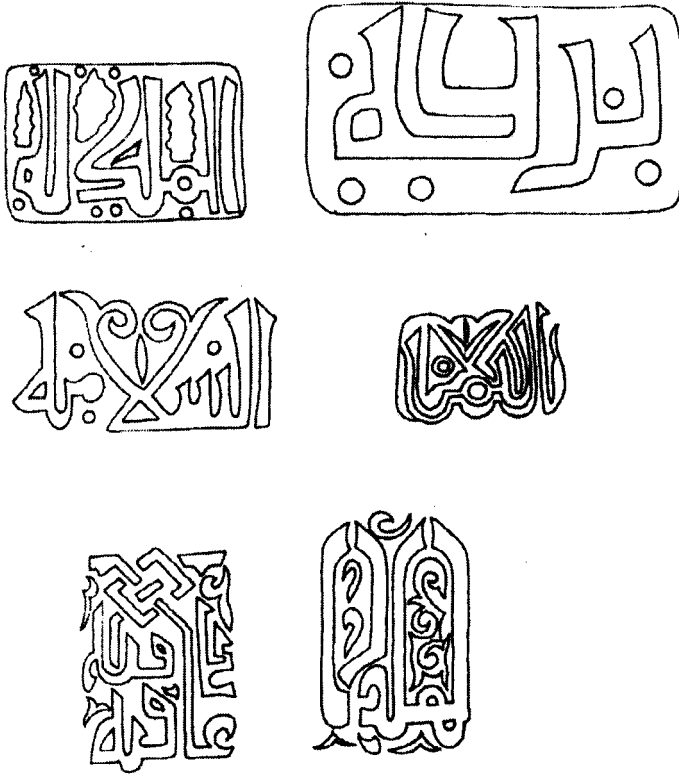


الشكل رقم ١١ -

زخارف فخارية ذات موضوعات هندسية:

١ (القرن ١٢ م)، ٢ (القرن ١٢-١٣ م)

٣ (القرن ١٣ م)، ٤-٧ (القرن ١٣-١٥ م)



الشكل رقم -١٢-

زخارف فخارية ذات موضوعات كتابية كوفية:

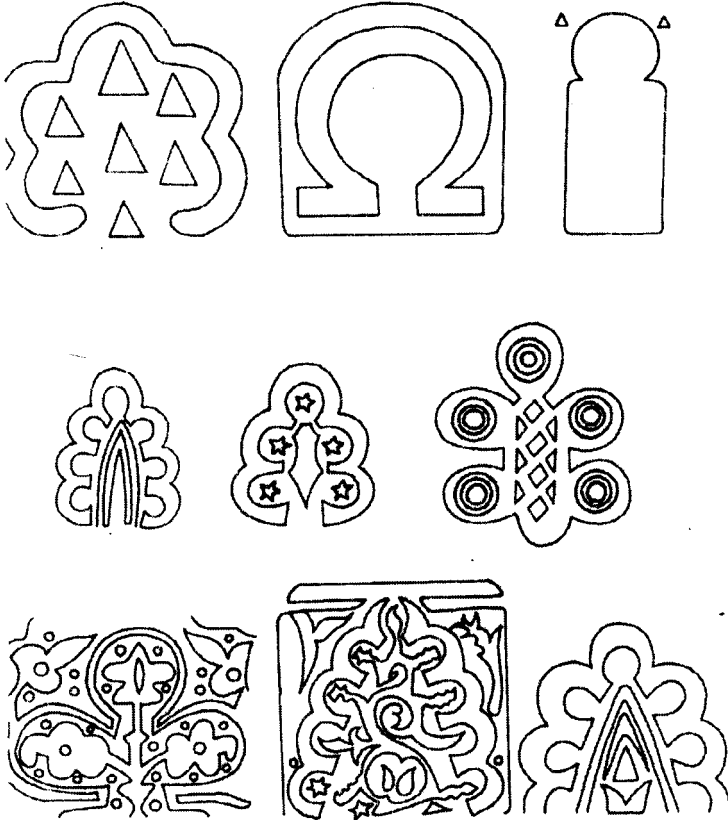
٢-١ (القرن ١٢ م)، ٣-٤ (القرن ١٢-١٣)، ٥-٦ (القرن ١٣-١٥ م)



الشكل رقم ١٣-

زخارف فخارية ذات موضوعات كتابية كونية ونسخية:

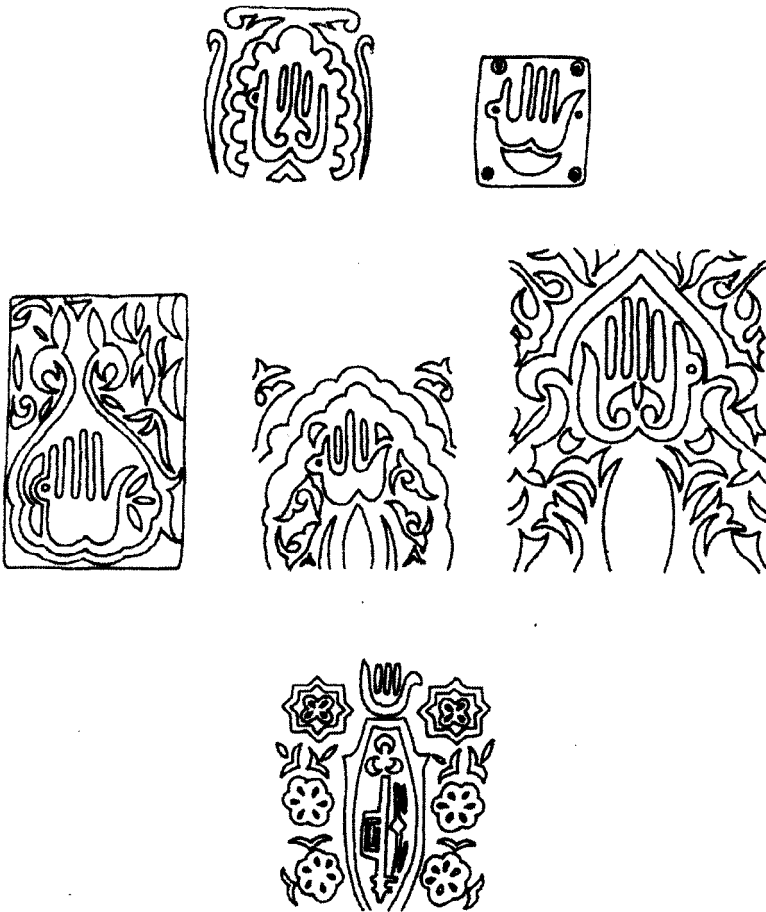
٦-١ و ٨ (القرن ١٣-١٥ م)، ٧ (القرن ١٢-١٣ م).



الشكل رقم -١٤-

زخارف فخارية ذات موضوعات معمارية:

٢-١ (القرن ١٢)، ٣-٩ (القرن ١٢-١٣ م)



الشكل رقم ١٥-

زخارف فخارية "الموضوع المعروف باسم يد فاطمة"

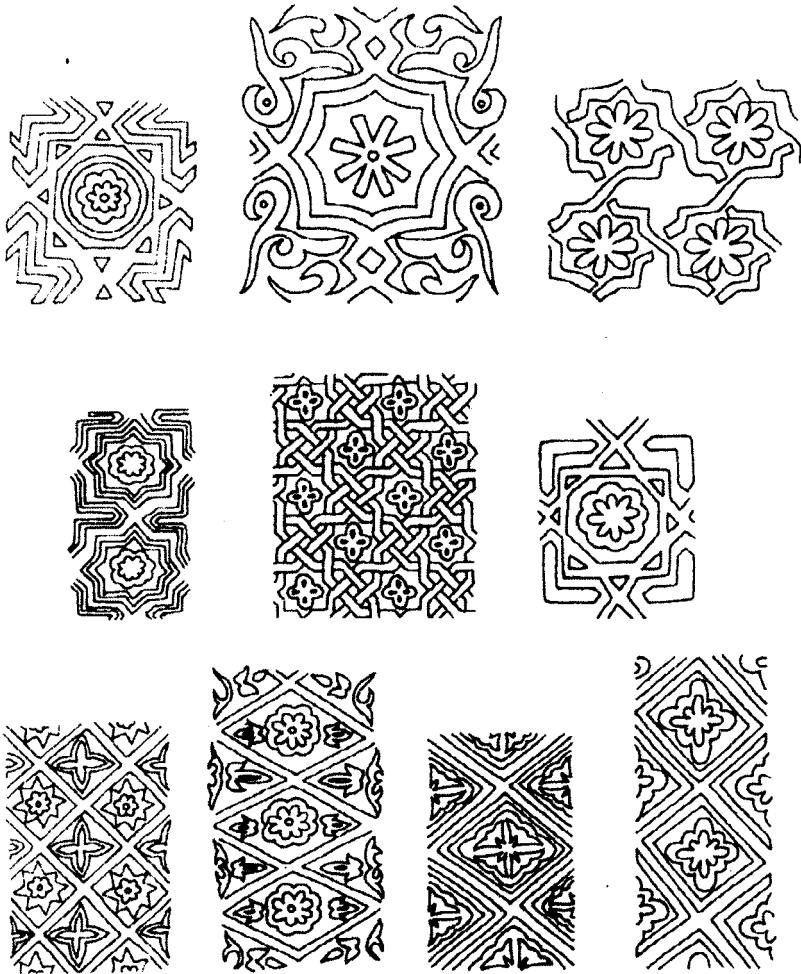
٢-١ (القرن ١٢-١٣ م)، ٥-٣ (القرن ١٣)، ٦ (القرن ١٣-١٥ م)



الشكل رقم ١٦-

زخارف فخارية ذات موضوعات حيوانية:

١ (القرن ١٢-١٣ م)، ٢-٥ (القرن ١٣-١٥ م)



الشكل رقم ١٧-

زخارف فخارية ذات موضوعات هندسية - نباتية:

١-٤ (القرن ١٣)، ٥-٦ (القرن ١٣-١٥ م)

٧ (القرن ١٣ م)، ٨-١٠ (القرن ١٣-١٥ م)

ثبت المراجع المعتمدة

- 1- Aguado Villalba, J. (1983): **La cerámica hispanomusulmana de Toledo**. Madrid.
- 2- Barrucand, M.-Bednorz, A. (1992): **Arquitectura islámica en Andalucía**. Italia.
- 3- Bazzana, A. (1979): “**Céramiques médiévales: Les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de L’Espagne Orientale. II. Les Poteries décorées**. Chronologie des productions médiévales” MCM, XV.
- 4- Bazzana, A. (1979): “**Céramiques médiévales: Les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de L’Espagne Orientale. II. Les Poteries décorées**. Chronologie des productions médiévales” MCM, XVI.
- 5- Cressier, P.-Riera Fran, M.M.-Rosselló – Bordoy, G. (1992): **La cerámica tardoalmohade y los orígenes de la cerámica nasrí**. Palma de Mallorca.
- 6- Delpy, A. (1949): “**Notes sur quelques vestiges de céramique recueillis à Salé**” Hespéris, 36.
- 7- Ghunim, K. (1995): **La cerámica estampillada en Granada**. Granada. (inérita).
- 8- Golvin, L. (1965): **Recherches archéologiques à la Qal’a des Beni Hammad**. Paris.
- 9- Golvin, L. (1980): “**Les céramiques émaillées de période hammadide Qal’a des Banu Hammad (Algérie)**”. CMMO.
- 10- Gómez Moreno, M. (1970): “**Textos de Gómez Moreno sobre La Alhambra musulmana**” CA, 6, Granada.
- 11- Gómez Moreno, M. (1966): “**Granada en el siglo XIII**” CA, 2, Granada.

- 12-González Martí, M. (1944): **Cerámica del levante español**. Siglos medievales. Tomo I. La Loza. Barcelona – Madrid.
- 13-Herber, J. (1927): **“La Main de Fatma”**. Hespéris, VII.
- 14-Herrera Escudero, M.L. (1943): **“Las tinajas mudéjares del Museo de Toledo: intento de sistematización”**. MMAP, IV.
- 15-Dugel, Ch. E. (1992): **“El agua de La Alhambra”** CA, 28. Granada.
- 16-Llubiá, L.M. (1967): **Cerámica medieval española**. Barcelona.
- 17-Michel, G. (1988): **La arquitectura del mundo islámico**. Madrid.
- 18- Montes Machuca, C. (1987-88): **“Algunas cerámicas estampilladas de Jerez de la Frontera (Cádiz)”** Estudios de Historiar y de Arqueología medievales. VII-VIII. Cádiz.
- 19-Muñoz Martín, M. – Flores Escobosa. I. (1987): **“Estudio de la cerámica hispanomusulmana de uso doméstico común y vasijas de almacenamiento”** AAA, II. Sevilla.
- 20- Navarro Palazón, J. (1986): **La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia**. Madrid.
- 21-Navarro Palazón, J. (1986): **La cerámica esgrafiada eslámica en Murcia**. Catálogo. Murcia.
- 22- Navarro Palazón, J. (1987): **“Formas arquitectónicas en el mobiliario cerámico andalusí”** CA, 23. Granada.
- 23- Pavón Maldonado, B. (1985): **“Arte, Símbolo y emblemas en la España musulmana”**. Al – Qantara, VI. Madrid.
- 24-Puerta Vilchez, J. M. (1987): **“La Alhambra de Granada: poder, arte y utoía”**. CA, 23. Granada.
- 25-Rosselló – Bordoy, G. (1978): **Decoración zoomórfica en las Istas Orientales de Al – Andalus**. Palma de Mallorca.
- 26-Rosselló – Bordoy, G. (1978): **Ensayo de sistematización de la cerámica árabe de Mallorca**. Mallorca.
- 27-Santos Giner, S. de los (1948-49): **“Estampillas de alfarerías moricsas cordobesas”** MMAP, IX-X.

- 28-Sierra Fernández, J. A. – Lasso de de la Vega, M. G. (1982):
“**Tinajas mudéjares del Museo Arqueológico de Sevilla. Tipología y decoración**”. Homenaje a Conchita Fernández Chicarro. Madrid.
- 29-Zozaya, J. (1990): “**Aperçu général sur la céramique espagnole**”
CMMO.
- 30-(1981): **Céramiques islámiques**, Musée d’art et d’histoire. Genève
(Catalogue).
- 31-(1992): Al – Andalus, **Las artes islámiques en España**, dirigida por
Jerrilyun D. Dodds. The Metropolitan Museum of art. New York.
- 32-(1993): Vivir en Al – Andalus, exposición de cerámica (Catálogo).
- 33-(1995): Arte islámico en Granada. Porpuseta para un museo.
Granada (Catálogo).
- ٣٤- د. علي أبو عساف (١٩٩٣): فنون الممالك القديمة في سورية، دمشق.